
RUDOLF STEINER - EURYTMISOM SYNLIG SANG - GA 278

Første Foredrag:

«Dur og moll-opplevelsen»

Dornach 19. februar 1924

Oversatt til norsk av M. Kraft

Fram til nå har vi i utgangspunktet utviklet lyd-eurytmien til en viss grad og har med dette oppnådd et par ting. Tone-eurytmien derimot har egentlig, inntil nå, kun blitt utviklet i sine aller første elementer; og det er et veldig bemerkelsesverdig faktum som har skjedd den siste tiden, som virkelig har fått meg til å holde denne lille serien med forelesninger. Det er et faktum, som har kommet sterkt frem fra den ene eller den andre siden, at folk ofte har funnet tone-eurytmien mer sympatisk enn lyd-eurytmien og har derfor følt at man relativt lett kan forstå toneeurytmien med følelse, mens for enkelte oppleves lyd-eurytmien å være noe som ligger lenger unna. Dette triste faktum at noe som fortsatt bare er i sin spede begynnelse er blitt omtalt som noe mer betydningsfullt enn det som er videreutviklet, det er det som egentlig allerede har gitt bevis på at forståelsen av eurytmi i dag ikke egentlig er spesielt avansert ennå. Og fremfor alt må man passe på denne forståelsen. Derfor ønsker jeg innledningsvis i dag å snakke om noe som kan gi deg en mulighet til å virke for eurytmien, også med tanke på en slik forståelse.

Ettersom vi skal prøve å hente ut tone-eurytmien fra den generelle eurytmien, kan vi i dag, i det minste innledningsvis, snakke om denne forståelsen.

Det kan egentlig ikke benektes at eurytmister fortsatt kan bidra mye til spredningen av en sann forståelse av eurytmi. For fremfor alt må oppmerksomheten rettes mot det tilskueren opplever under eurytmien. I eurytmi opplever tilskueren ikke bare bevegelsen eller gestikulasjonen som bringes frem av eurytmisten; i eurytmien opplever tilskueren virkelig det eurytmisten føler og opplever inderlig. Og derfor er det nødvendig at eurytmisten i sitt eurytmiserende virkelig *opplever* det som skal presenteres. I lyd-eurytmien er det lydets levende formbilde, formbildet som lyden åpenbarer seg gjennom: i tone-eurytmien er det derimot tonens levende formbilde, formbildet som tonen åpenbarer seg gjennom.

Vel, av disse tone-formbildene, bortsett fra formene som er tilpasset noen musikalsk-eurytmiske produksjoner, har vi egentlig til nå bare de enkelte tonene, egentlig bare skalaen og ikke noe mer. Hvis vi ikke hadde hatt mer av lyd-eurytmien enn vi har av tone-eurytmi i dag, ville det omtrent tilsvart rekkevidden av vokalene a, e, i, å (ty:o), o (ty: u). Tenk nå på hvor mye vi ville oppnådd rent

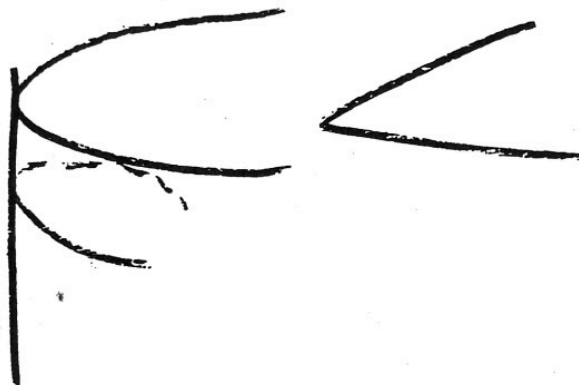
kunstnerisk dersom vi frem til nå kun hadde hatt bare a, e, i, å (ty:o), o (ty: u) i lyd-eurytmien! Noe mer rent kunstnerisk har vi imidlertid fortsatt ikke i tone-eurytmien. Derfor er det virkelig deprimerende når man kommer over slike meninger om tone-eurytmien, som ble karakterisert like før. Derfor betrakter jeg det som en nødvendighet at vi i det minste begynner på et grunnlag for tone-eurytmien.

Da er det fremfor alt nødvendig at man ønsker å gå lenger enn bare å gjøre gester og å lage bevegelser i eurytmi, at man virkelig kjenner og fornemmer den virkelige lyden innenfor eurytmien - også i lyd-eurytmien. Du må nå tillate meg å gjøre denne introduksjonen. I talespråket vårt i dag, spesielt i skrivingen vår, har vi ikke lenger noe begrep om hva en lyd egentlig er, rett og slett fordi vi ikke lenger navngir lydene, men på det meste avkorter dem.

Vi sier *a*. Det greske språket var det siste som sa *alfa*. Går vi tilbake til det hebraiske: *alef*, da hadde lyden et navn, den var noe vesensaktig. Jo lenger vi går tilbake i språket desto mer vesensaktig blir lyden. Når man nevner den greske lyden som er den første i alfabetet: *alfa*, og går tilbake til betydningen av dette ordet, det er jo et ord som omfatter lyden, da har vi ennå i det tyske språket gjenklanger av det som ligger i lyden *alfa*, *alef*, for eksempel når vi sier alper (ty: Alpen). Det fører tilbake til alpe-alf (ty: Alp-Elf) - til det vesenet som er i aktivitet, som er i ferd med å oppstå, med å bli til, er i levende bevegelse. Det er gått fullstendig tapt i *a*, fordi vi ikke lenger sier *alfa* eller *alef*.

Men dersom du bruker *alef* eller *alfa* på mennesket, kan du også virkelig oppleve *a*. Og hvordan opplever man en *a*? En snegle kan ikke være noen *alef* og heller ingen *alfa*. En fisk kunne godt vært en *alfa*, en *alef*. Hvorfor? Fordi en fisk har en ryggrad, og fordi ryggraden betyr utgangspunktet for skapelsen av et slikt vesen som er en *alfa*.

Nå må du lage det et bilde av dette. Du må oppfatte ryggraden slik at det som går stråleaktig ut fra ryggraden er det som utgjør *alfa*, *alef*. Du vil ha omtrent en slik opplevelse, når du tenker på at du som menneske for eksempel ikke ville ha hatt noe bruk for ryggrad dersom ikke ribbeina gikk ut fra den og formet kroppen. Tenker du deg ribbeina løse fra kroppen og i bevegelse, da har du armene. Da har du imidlertid, når du tar dette i betraktning, også den eurytmiske *a*. Tro ikke at den som ser på eurytmien bare ser denne forgreningen (Gabelung) (se tegningen til høyre); da kunne du også ha strukket ut en saks til ham istedenfor armen din, eller en ildtang som du spenner ut. Det kan du imidlertid ikke, men du må sette ham foran et menneske.



Og mennesket må virkelig føle alfa, alef inne i denne bevegelsen. Vi må føle at vi åpner oss for verden. Verden kommer oss i møte og vi åpner oss for verden. Hvordan åpner vi oss for verden? For eksempel åpner du deg for verden på den reneste måten når du møter verden i undring. All kunnskap, sa grekerne, begynner med undring, med forundring. Når man møter verden i undring, bryter man ut i *a*. Og når man gjør en eurytmisk *a*, har man satt astralkroppen sin i posisjonen angitt av armbevegelsen eller armstrekningen, i den forgrenede strekningen av armene.

Dersom du aldri har gjort denne øvelsen før, vil du gjøre tilsvarende geberde på en usann måte - disse tingene er jo også blitt nevnt i tidligere undervisning, - dersom du aldri har gjort øvelsen uten å virkelig følelsemessig ha opplevd denne forgreningen av armene. Det må være følelse i det. Du må virkelig ha denne følelsen; *a*-lyden, det er en forkortning i luften, eller noe abstrakt i forhold til det levende som mennesket fornemmer.

Nå når mennesket omfavner noe, la oss si, med armene formet i en halvsirkelform, da omfavner han det i kjærlighet. Når han åpner seg i forgreningen, tar han imot verden i undring. Og dette å forundre seg, med selve *undringen* i kroppen, med selve *undringen i menneskevesenet* tilstede i astralkroppen, må man en gang, selv ofte i form av øvelse, ha følt, - ha fornemmet, hvis *a*-en skal bli sann. Altså, det å gjøre et tegn er ikke det essensielle, men å føle at *a*-en ikke kan være annerledes, noe som tilsvarer en viss indre opplevelse.

Og går vi videre til *e*-en dreier det seg om at vi virkelig *føler e*-en. Å føle *e* betyr imidlertid egentlig; Å opprettholde seg selv over for noe.

I *a* åpner vi oss i beundring for verden. Vi lar verden komme oss i møte. Når vi føler *e*, lar vi ikke uten videre verden komme oss i møte, men vi vegrer oss egentlig litt, vi står opp mot verden. *Der* er det en verden og vi står opp mot den. Derfor består *e* i at vi berører oss selv (kryssende hender). Vi berører oss selv. Når vi fornemmer *e* sier vi; «Jeg er også her, vendt mot verden». Du kan lære *e* dersom du opplever *e*-geberden med denne følelsen; Jeg er her også, vendt mot verden, og jeg vil føle at jeg også er her. En av mine lemmer bringer meg, gjennom berøringen av den andre, til opplevelsen av at jeg også er her.

Nå ville det ha gledet meg enormt mye dersom tingene hadde utviklet seg slik at nettopp det man kaller bokstaver hadde vært gitt, og at den indre trangen hadde vært der for å utvikle disse følelsene ved selve bokstavene; på denne måten ville de festet seg. Det har sikkert også skjedd i mange tilfeller, kanskje bare ikke i så tydelig grad, og hos mange i underbevisstheten. Men det å lære eurytmi må også utgå fra disse tingene.

La oss ta *å* (ty:o). Idet du gjør *å*-geberden danner du en sirkel med begge armene. Med *å*-geberden må du fornemme at du ikke kan oppleve *e*. I *e* stiller du deg opp: Jeg er her også, vendt mot verden. Ved å går du ut av deg selv og lukker noe inn i deg selv (*å*-bevegelse fremover). Du omslutter noe. Ved *e* kommer det an på at det som du mener (det som oppmerksomheten din er rettet mot), er

utenfor, og at du er innenfor, inne i deg selv. Ved *å* kommer det an på at du våkent sover inn idet du lar hele din væren spasere ut i rommet du omslutter med *å*-gesten. Men inne i dette rommet, som du mener (det som din oppmerksomhet er rettet mot), også tilstede, slik at du, idet du opplever *å* omtrent kan fornemme; Jeg går hen til et tre, jeg omslutter dette treet med armene, men jeg er selv dette treet. Jeg har blitt en tre-ånd, en tre-sjel. *Der* er treet; fordi jeg selv har blitt en tre-sjel, fordi jeg har blitt i ett med treet, gjør jeg denne geberden. Jeg går ut av meg selv. Det som betyr noe for meg er i armene mine. - Det er *å*-opplevelsen.

O-opplevelsen er slik; Å være forbundet med noe og egentlig ville vekk fra det, å ville følge bevegelsen, som du gjør, et sted, gå utenfor deg selv, bane vei for deg selv. Selv løper jeg langs armene og gjør *o*-bevegelsen. Jeg er overbevist om det; *o* = bort, bort, bort, bort i denne retningen (*o*-bevegelse fremover).

Ser du, det er språket. Det er språket som egentlig spør; hvordan forholder mennesket seg til tingene i verden? Språket spør alltid; Hvordan forholder mennesket seg til tingene i verden? Undrer han seg over dem? Omfavner han dem? Løper han vekk fra dem?

Språket er alltid menneskets forhold til verden. Musikk er menneskets forhold til seg selv som sjelelig-åndelig menneske.

Og dersom de forsøker å sette deg riktig inn i det man kan fornemme i vokalen på denne måten, som det som akkurat har blitt antydning, la oss si i *å* eller *o*, da er det nettopp en tydelig utstrømming av legemet med sjelen. Det uttrykker seg jo også i uttalen. Tenk det at *å* hovedsakelig uttales foran på leppene, med en tydelig avrundning av leppene: *å*, og *u* blir uttalt med litt utadvendte lepper: *o* = bort. Slik at man i luft-geberden som språket danner allerede har denne utstrømmingen av seg selv i *å* og *o*.

Det musikalske viser imidlertid nøyaktig det motsatte av det språklige. Når man går ut av seg selv i det språklige forlater man egentlig det fysiske og det eteriske legemet med sitt astrallegeme og sitt jeg, også selv om det kun er delvis, og også selv om man ikke merker det; men det er en søvn-i-våken tilstand når du sier *å* eller *o*, eller når du eurytmiserer *å* eller *o*. Det er en våken falt-i-søvn. Når man på denne måten går ut av seg selv i *å* eller *o*, - da snakker jeg språket.

Når jeg sier: Jeg går nå med det jeg opplever i min sjel inn i mitt åndelige vesen - selv om jeg går ut, går jeg inn i mitt åndelige vesen -: det nøyaktig det motsatte, akkurat som jeg også går ut av min fysiske kropp og inn i min åndelige vesen når jeg sovner. Altså når jeg sier; Jeg går inn i mitt åndelige vesen i *å* eller *o*, da snakker jeg musikalsk.

Men når jeg reflekterer over *å* eller *o*, benekter jeg naturligvis den musikalske talen. Og det handler om; Hva er den musikalske opplevelsen i denne utstrømmingen av seg selv, den musikalske opplevelsen, som musikalsk tilsvarende denne utstrømmingen, slik den er tilstede i *å* eller *o*? Denne musikalske opplevelsen som oppleves, som ligger i *å* eller *o*, er i helhetlig forstand, *dur-opplevelsen*.

Når vi snakker om dur-opplevelsen, har vi absolutt denne dur-opplevelsen i *å* eller *o*, men jeg kan ikke si at vi omtolker den, men vi lever i den annerledes i en språklig opplevelse; men vi har denne opplevelsen hver gang - enten en *å* eller en *o* uttales, eller om vi uttaler et ord som hovedsakelig består av *å* eller *o*, dvs. et ord der *å* eller *o* er dominerende - har vi, slik vi uttaler *å* eller *o*, en musikalsk dur-opplevelse som ligger til grunn for talen.

Og når vi reflekterer over *a* og *e*, der vi tydelig i lyd-opplevelsen kan iakttatte at vi med vårt astrallegeme sitter inne i det fysiske legeme, - ja vi blir i enda større grad oppmerksomme på det fysiske legemet - da har vi en annen musikalsk opplevelse. Men legg merke til dette ved å bli oppmerksom på den fysiske kroppen. Når du uttaler eller eurytmiserer en *a*, senker du faktisk astralkroppen din inn i den fysiske kroppen så godt det lar seg gjøre. Det betyr velvære. Det er virkelig som om du ville føle astralkroppen din - for mindre nøkterne folk vil jeg si; løpe gjennom lemmene deres som musserende vin, for nøkterne folk vil jeg si; flyte gjennom lemmene dine som limonade. Altså, du har virkelig i denne *a*-uttalen noe som er som om du ville la noe boblende vått løpe gjennom din fysiske kropp. Hva kommer frem gjennom denne fysiske kroppen? *A*: det er velvære, velvære som kommer frem.

Så ser vi tilsvarende på *e*: Du vil opprettholde deg selv ovenfor omgivelsene, si; «Jeg er her også». Her er det - la oss si - som om du ville beskytte deg mot kulden med et beskyttende plagg. Her forsterker du intensiteten av tilstedeværelsen din. Og dette å forme noe annet og verne seg i mot det, dette å gjøre seg selvstendig over for noe annet, det ligger i *e*. Men i begge tilfellene, i *a* og *e*, handler det om å gripe fatt i den fysiske legeme med astrallegemet.

Den samme opplevelsen kan også oppleves musikalsk. Den oppleves musikalsk i den mest omfattende forstand i moll-opplevelsen. Moll-opplevelsen er alltid en draging inn i seg selv med sitt sjelelig-åndelige vesen. Og du kommer lettest til det, på den måten du snart skal oppleve som forskjell mellom den urytmiske geberden for dur- og moll-opplevelse, når du henter dur-opplevelsen, men levende følelsesmessig, ut av *å*- og *o*-opplevelsen, og når du henter moll-opplevelsen, men igjen følelsesmessig, ut av *a*- og *e*-opplevelsen, - ikke ut fra lydene, men ut fra opplevelsen.

Når du går inn i disse tingene vil du merke hvor lite mennesket *vet* om mennesket. For man kan jo egentlig si; I vår samtidsverden er forståelsen av alt dette ekstremt dårlig. Men uten denne forståelsen er en produktiv utfoldelse over hodet ikke mulig på de forskjellige områdene. Denne forståelsen merverves, ellers vil vi aldri kunne stille hele mennesket inn i det kunstneriske. Og det kunstneriske er nå engang ingen ting, bare en farse, hvis ikke hele mennesket stiller seg inn i dette kunstneriske. Det kunstneriske kan kun bestå dersom hele mennesket stiller seg inn i det.

Da må man imidlertid også virkelig føle sammenhengen mellom verden og mennesket, og virkelig føle hvordan språket bringer oss i forhold til ytterverdenen, og hvordan musikken bringer oss i et forhold til oss selv; hvordan enhver eurytmisk lyd-geberde av den grunn så og si er hentet ut av mennesket - er en geberde som har blitt satt ut i verden, og hvordan musikk-geberden må være en

innadgående geberde som går inn mennesket. Hvordan at det som går utad i lydeurytmien her må gå innover i mennesket.

Ser du, i våre tid er alt i tankenes verden kaotisk spredt. Man ser ingenting på en levende måte. Men la oss ta en person som, som det ofte sies, er sangvinsk, som altså lever sterkt i det ytre: En sangvinsk person behager oss, det vil si at han gleder oss egentlig bare når han uttaler *å* eller *o*. Man har egentlig alltid en eddik-smak i munnen når et sangvinsk menneske sier *a* eller *e*: det er liksom ikke helt troverdig. Nåtidens mennesker har bare ikke så levende fornemmelser, og derfor kan nåtidens mennesker også kun skape så lite ut fra deres innerste vesen.

Men la oss ta et melankolsk menneske: Et melankolsk menneske som uttaler *o* eller *u* er, for en som skjønner seg på dette, simpelthen en karikatur; et melankolsk menneske gjør det bare når han sier *a* eller *e*. Her har du nå det sangvinske menneskets overgang til den evige dur-stemningen, og det melankolske menneskets overgang til den evige moll-stemningen.

La oss se for oss et menneske som man beskriver som struttende av sunnhet. Et menneske som strutter av sunnhet er i dur-stemningen, og hans astrallegeme gjør for det meste bevegelser som svarer til *å* og *o*. Han beveger seg med letthet, det vil si, han er egentlig hele tiden i *o*. Han griper etter alt mulig fordi det tiltaler ham, han tåler alt: han er hele tiden i *o*; han er den livaktige dur-stemningen som går rundt.

Så ser vi for oss et sykt menneske; han er hele tiden slik at han, uten å forundre seg, imiterer *a*-stemningen på grunn av sykdom eller imiterer *e*-stemningen; spesielt den siste. Et sykt menneske er uavbrutt i moll-stemning. Og det er ikke bare en metafor eller lignelse når man sier; Hva er egentlig feber? Feber er det inn i det fysiske omdannede *a*, som eurytmisten eller den som uttaler *a*, ellers produserer astralt i seg. Moll-stemningen projisert ned i det fysiske, og dermed gir feber, er den samme prosessen som når du uttaler en *a* - da gjør du det bare på et høyere sjelelig-åndelig nivå.

A er alltid feber. Enten er det feber eller så er det også en tåre; men det er alltid noe mennesket produserer i seg selv.

Først når disse tingen blir forstått følelsesmessig fører de på nytt til en riktig menneske-erkjennelse. Og fordi mennesket dels er sunt og dels sykt, griper utviklingen av kjærnehelsen, som må komme til syne i kunsten, og utviklingen av helsefremmende bevegelser, nettopp så dypt inn i hverandre. Det siste er tilstede hos syke mennesker. Det griper så inderlig inn i hverandre, ettersom dur og moll også er det samme som sunnhet og sykdom på et høyere plan, altså opplevelsen av sunnhet og sykdom. Nå må man bare ikke tenke at fordi moll er sykdom, er moll derfor noe dårlig eller et annet underordnet. Å være syk i det sjelelige betyr nemlig alltid noe helt annet enn å være syk i det fysiske. Derfor vil vi kunne se at det absolutt i utviklingen av dur- og moll-stemninger i eurytmien på den andre siden også kommer helse-eurytmiske virkninger ut av den. Slik ser dere at det virkelig er en bro mellom lyd-eurytmien og tone-eurytmien. Og når vi opplever det som ligger i vokalene i lyd-eurytmien på riktig måte, slik som jeg har vist det i *a* og *e* på den ene siden og i *å* og *o* på den andre siden, så leder det oss nettopp hen mot moll- og dur- opplevelsen.

Men nå handler det om at vi også virkelig kan oppdage dette helt alvorlig i oss selv; skyver det musikalske mer mot det indre av mennesket, mens vi i lyd-eurytmien skyver geberden mer fra oss.

Og forestill deg nå følgende; (Til Fru Schuurmann) forsøk med den høyre foten så følelsesmessig som mulig å skride fremover; og du gjør det slik at du med hodet følelsesmessig uttrykker at du skrider fremover (ikke for langt tilbake med hodet, mere fremover). Her har vi foreløpig den ene geberden.

Nå gjør vi en annen geberde: Forsøk å ledsage denne bevegelsen, som du akkurat har gjort, ved at du dreier høyre hånd med håndflaten utover og flytter den frem så langt som mulig i retning av den fremadskridende foten. Nå har du den andre geberden.

La oss ta den første geberden; *det skridende*. Og så tar vi den andre geberden; *bevegelsen*. Og nå forsøker du å legge til en tredje geberde til disse to, idet du beveger den venstre armen lett, som om du ville støte litt på høyre arm (venstre arm støter lett borti høyre arm). Du skrider fremover og støter etter med den venstre armen. Nå har du så radikalt som mulig uttrykket en viss geberde. Du har *skritt*, *bevegelse* og, idet du ytterligere tilfører dette med den venstre armen, *formgivning*; for når du *der* kommer etter med den venstre armen, kan du nå i bevegelsen holde fast det du har latt strømme inn i *bevegelsen* i den høyre armen. Vi har altså;

Skritt
Bevegelse
Formgivning

Her er du virkelig i en treenighet. Og du er inne i en treenighet på en slik måte at du virkelig kan føle denne treenigheten. Du kan i ditt skritt finne en antydning av at astrallegemet ditt går utover. I bevegelsen som føler, og som du utfører med den høyre armen, kan du føle en bekreftelse av denne utadgåente strømmen. Og i det jeg har betegnet som formgivende, kan du føle en fastholdelse av nettopp denne bevegelsen.

Når du virkelig opplever dette, som jeg nå har antydnet som geberder, når du går helt inn i dette skridende, bevegende, formgivende - og som menneske ikke vil være annet enn dette skridende, bevegende og formgivende og virkelig gå helt inn i det som menneske - da har du en treenighet. Og du vil lett kunne fornemme; det skridende er grunnlaget for alt sammen; *der* går det ut fra. Du opplever det bevegende som en konsekvens som må klinge sammen med det som ligger til grunn. Og det formgivende er det som fikserer det hele.

Alt dette må du virkelig oppleve gjennom deg selv. Det kan du oppleve på forskjellig vis, idet du anvender de geberdene vi har for tonene.

Du kan gjøre bevegelsene nede, oppe, eller i midten. Dersom du gjør det slik at du har tonen *c* nede, og at du har tonen *e* i midten, altså la det skridende gå videre, utfører bevegelsen i *e* og forsøker å frembringe formgivningen i *g*, da har du i dette skridende, bevegende og formgivende - dur-treklagen. Du danner bokstavelig talt dur-treklagen gjennom deg selv, idet du virkelig legger

opplevelsen av dur-treklngen inn i det som du som mennesker utgjør i verden. Nøyaktig slik du må oppleve det indre innholdet av lydene i den lydskapende geberden, slik opplever du her i det skridende, bevegende i formgivningen akkorden. Det er foreløpig ett element:

Skritt: c
 Bevegelse: e
 Formgivning: g

Nå vil vi forsøke å skride bakover med den venstre foten og la hodet følge med; og nå forsøker du å følge etter med den venstre armen. Med den venstre armen følger du deres bakoverskridende bevegelse, og nærmere bestemt på en slik måte at du har innersiden av hånden vendt innover. Og gjør det helt utav en avslappet holdning. Nå gjør du det bakovergående skrittet samtidig med hovedbevegelsen og armbevegelsen (hånden på brystet), og nå forsøker du også å få formgivningen frem gjennom det, slik at du med den høyre armen gjør en bevegelse der borte. Prøv å holde det fast. Men det må være slik at du også virkelig ser at venstre arm føres til kroppen her, at hånden (den venstre) på en viss måte føres til kroppen, og at høyre hånd føres til hånden, altså at hånden (den venstre) vil holdes fast på en bestemt måte.

Nå har vi her i det skridende: c
 i bevegelsen: ess
 og i formgivningen: g

Du har dermed uttrykt moll-treklngen og nærmere bestemt på en slik måte at du, når du retter oppmerksomheten din på nettopp disse geberdene og mer og mer forsøker å rette oppmerksomheten på dem, slik vil komme frem til at dette grunnelementet, dur-treklngen og moll-treklngen, slett ikke kan bli fremstilt på en annen måte enn akkurat slik.

Og du har først virkelig følt dette element når du kommer frem til at det slitt ikke kan fremstilles annerledes. Du kan forsøke å gjøre det på en annen måte, gjøre det som du selv vil, og når denne andre måten tiltaler deg mindre, så har du egentlig først følt hva som lever i det vi akkurat har gjort.

Nå ser du at først her er det samme i grunnen utviklet i det musikalske som er gitt i den eurytmiske fremførelsen av vokalene i lyd-eurytmien. Når jeg sier til deg; Gjør en *a* i lyd-eurytmi, så er det for lyd-eurytmien det samme som dersom jeg nå hadde sakt til Fru Schuurmann: Gjør dur-treklngen, eller hadde sakt til Fru Wilke; Gjør moll-treklngen. Det er fremdeles først og fremst en vokal.

Nåvel, en ting jeg ennå ikke har karakterisert; Jeg har snakket om at man kan ha den allmenne dur-opplevelsen i *å* og *o*, at man kan ha den allmenne moll-opplevelsen - selv om det låter usannsynlig,

men det ligger altså deri - i *a* og i *e*. Jeg har ikke snakket om at man også kan ha noe som ligger i mellom disse. Man kan jo ha overganger. Forsøk nå en gang å opplev overgangen, for eksempel fra forundring til det omsluttende i *å*-opplevelsen eller omvendt, fra det omsluttende i *å*-opplevelsen til forundring. Da kommer du utenfra og inn i det indre. Da går du fra astrallegemets utoverstrømming til astrallegemets innoverstrømming i kroppen igjen. Da kommer du fra sykdommen inn i sunnheten, og fra sunnheten inn i sykdommen. Dette er *i*. *I* er alltid det å føle seg stående nøytral imellom opplevelsen av å være utenfor og av å være innenfor i forhold til kroppen. *I* ligger altså mellom på den ene siden *a - e* og på den andre siden *å - o*.

Forsøk nå å gå fra moll-opplevelsens element over til dur-opplevelsen, idet du tolker det på nytt. Du bringer frem moll-opplevelsen og omtolker dem nå, mens du stiller deg fremover, vender du rett og slett hodet litt fremover - i moll-opplevelsen er det vendt bakover - nå vender du hodet litt fremover, og stiller deg ganske enkelt fremover, gjennom dette blir det allerede annerledes i hele muskelbevegelsen. I stedet for å ville gå tilbake med venstre ben, vil du gå frem med høyre ben; Du bringer rett og slett det du har her foran, fra moll over til dur, det vil si at du går fra dur over i moll, eller fra moll over i dur. Da svarer denne overgangen opplevelsesmessig til den lyd-eurytmiske *i*-opplevelsen.

Nå vil du allerede kunne fornemme den interessante livsvarianten som ligger der inne i overgangen fra dur til moll, om du virkelig utfører det jeg nå har antydnet for deg.

Du ser altså at det dreier seg om dette; Ved først å gå inn i disse hovednyansene, dur og moll og overgangene deres, kommer vi inn i *det* som det i musikalske tilsvarende vokaliseringen. Og det jeg har gitt deg som et første element, må du nå til å begynne med oppdage i sjelen din. Geberden, den du har gjort for dur og moll og overgangsgeberden fra det ene til det andre, det er den musikalske vokaliseringen. Det begynner det med dur og moll og så videre.

Det musikalske bærer tross alt de ulike elementær-stemningene, som svarer det vokaliserte, gjennom hele den musikalske toneformasjonen, gjennom spenninger og avspenninger og så videre. Og nøyaktig slik som man gjennom den vokaliserte talen kommer inn i ordet, slik kommer man også ved å gripe musikkens grunnelementer, som den rene akkordmessige dur- og moll-treklengen først og fremst er, over til den eurytmiske oppfattelsen av det musikalske, av den indre musikalske form.

Vi fortsetter i morgen på samme tid.